



REGARDS CROISÉS SUR
DARIUS MILHAUD

**5 NOVEMBRE
13H00 À 17H00
SALLE SERGE-GARANT (B-484),
FACULTÉ DE MUSIQUE**

Université 
de Montréal

Photographie (couverture) : Gjon Mili/Time & Life Pictures/Getty Images – 01 janvier, 1957.
Montage Amélie Pigeon.

Regards croisés sur Darius Milhaud

Journée d'étude organisée par
Le Laboratoire musique, histoire et société de
L'Observatoire international de la création et des cultures musicales

Organisatrices : Jacinthe Harbec et Marie-Noëlle Lavoie

Programme

- 13h00 **Mot de bienvenue**
Jacinthe Harbec et Marie-Noëlle Lavoie
- 13h05 **Barbara Kelly** (Université de Keele, Grande-Bretagne)
Milhaud et Ravel : Les affinités, les antipathies et les esthétiques musicales françaises.
- 13h45 **Audrée Descheneaux** (Université de Montréal)
Milhaud et *Espoir* (1939) : Raccords et dissonances
- 14h15 **Jacinthe Harbec** (Université de Sherbrooke)
Le code Milhaud : L'Homme au cœur de l'œuvre
- 14h45 Pause
- 15h15 **Pascal Lécroart** (Université de Franche-Comté)
Milhaud et l'expérimentation vocale : Un innovateur malgré lui?
- 15h55 **Marie-Noëlle Lavoie** (Université de Montréal)
Milhaud et ses sources provençales : Procédés et contexte
- 16h25 **Jens Rosteck** (Nice)
Le portrait urbain dans la musique instrumentale de Milhaud
- 17h00 Conclusion

Résumés des conférences

13h05

Milhaud et Ravel : Les affinités, les antipathies et les esthétiques musicales françaises

Barbara Kelly, Université de Keele, Grande-Bretagne

Cette communication a pour but d'explorer les relations entre Ravel, compositeur bien établi, et le jeune Milhaud dans les années 1920. Bien que Milhaud méprisât Ravel, celui-ci le considérait comme l'un des compositeurs les plus doués de la nouvelle génération. Cette communication observe les raisons pour lesquelles Milhaud s'est opposé à Ravel et examine les nombreuses affinités et convergences entre les deux. Notamment, ils traitent la voix d'une manière plus directe et plus claire que le plupart de leurs pairs. Leur approche commune et l'expérimentation avec la voix sont évidentes dans plusieurs œuvres dès les *Histoires naturelles* de Ravel. Leurs intérêts stylistiques communs, tels que le style dépouillé, l'écriture linéaire, l'instrumentation et la (poly)modalité, sont plus frappants et ils révèlent des priorités esthétiques collectives après la Première Guerre mondiale. Après une analyse des *Malheurs d'Orphée* de Milhaud et des *Chansons Madécasses* de Ravel, deux œuvres créées en 1925, nous concluons qu'elles démontrent que leurs affinités sont plus importantes que leurs antipathies. Elles montrent aussi que, en dépit des polémiques musicales auxquelles Milhaud a contribué dans la presse, les deux musiciens étaient plus unis sur le plan musical et esthétique que nous le pensions jusqu'à présent.

Barbara Kelly est professeure en musicologie à l'Université de Keele, en Grande-Bretagne. Ses recherches se concentrent sur la musique française entre 1870 et 1939. Elle s'intéresse également aux notions d'identité nationale et culturelle pendant la troisième République. Elle a publié une monographie sur Milhaud (Ashgate, 2003) et deux ouvrages collectifs : *Berlioz and Debussy: Sources, Contexts and Legacies* (Ashgate 2007, avec Kerry Murphy, Université de Melbourne) et *French Music, Culture and National Identity* (Rochester, 2008). Par ailleurs, elle a publié des articles et chapitres sur Ravel, Debussy et Les Six. L'année dernière, elle a obtenu une subvention de la British Academy pour une étude sur les Archives Léon Vallas à Lyon. Elle complète actuellement un livre sur la musique française entre les deux guerres.

13h45

Milhaud et *Espoir* (1939) : Raccords et dissonances

Audrée Descheneaux, Université de Montréal

Cet exposé s'intéresse aux conditions esthétiques et conjoncturelles de la collaboration entre le compositeur et le cinéaste dans une période de crises politiques qui pousse l'artiste à jouer un rôle accru sur le plan intellectuel. L'analyse du *Cortège funèbre* op. 202, composé par Milhaud pour *Espoir* (1939), l'unique film d'André Malraux sur la Guerre d'Espagne, appelle ce genre de réflexion. En effet, le cinéma parlant, qu'on utilisait déjà en Russie et en Allemagne comme instrument de propagande (Eisenstein, Dovchenko, Ivens, etc.), se présente à la fin des années 1930, pour Malraux, comme le moyen ultime de dire aux Français que leurs aspirations politiques ne sont pas mortes avec le Front populaire.

Mais qu'en est-il du rôle de Milhaud dans cette tentative? Afin d'en savoir plus, une discussion sur la musique de film chez Milhaud, mettant de l'avant ses écrits et ses réalisations pour le cinéma, s'avère essentielle. Cette approche comparative ne peut être mieux motivée dans le cas d'*Espoir*, car le film n'apparaît pas à première vue comme représentatif de l'expérience globale de Milhaud au cinéma. En effet, des facteurs extérieurs, dus à l'interdiction du film en 1939 et à sa sortie en 1945, interviennent dans le caractère originel de la musique et nous forcent à envisager d'autres outils plutôt qu'une simple analyse diégétique. C'est pourquoi l'analyse que nous proposons s'emploie à considérer, dans une logique de renforcement et de contraste, les raccords et les dissonances entre musique et image dans *Espoir* en comparant le montage cinématographique de Malraux au style polytonal de Milhaud. Ces tentatives seront appuyées en conclusion par une réflexion sur les fonctions de la musique de film et la pertinence de la tradition symphonique dans le film d'idées des années 1930.

Audrée Descheneaux est doctorante en musicologie à l'Université de Montréal sous la direction de Michel Duchesneau et Philip Tagg. Son projet de thèse porte sur les collaborations entre compositeurs et réalisateurs dans le cinéma d'idées des années 1930 en France. Ses recherches en musique de film font suite à un mémoire sur la chanson de film des années 1960. Audrée Descheneaux s'intéresse également à la chanson québécoise, à la musique de cinéma muet et aux écrits de compositeurs. Elle participa, sous la direction de Michel Duchesneau, aux annotations du second volume des écrits de Charles Koechlin, publié chez Mardaga en 2009.

14h15

Le code Milhaud : L'Homme au cœur de l'œuvre

Jacinthe Harbec, Université de Sherbrooke

L'intérêt pour les cultures primitives marque significativement les arts au début du XX^e siècle. Le sentiment de côtoyer l'origine de l'humanité nourrit l'imaginaire des artistes au point d'influencer leur démarche créatrice. C'est dans cet état d'esprit que Darius Milhaud, alors nommé secrétaire d'ambassade de Paul Claudel, découvre le Brésil en 1917. Le contact direct avec la culture autochtone, enracinée dans un environnement encore sauvage, pousse Claudel et Milhaud à se pencher sur les questions fondamentales de l'Homme dans sa nature la plus primitive. Leurs réflexions se transforment en un ballet intitulé *L'Homme et son désir*, qui tente de faire renaître les premières pulsions de l'Homme épris par les songes que suscitent les mystérieux bruits nocturnes de la forêt amazonienne.

Durant les années qui suivront la première représentation de *L'Homme et son désir*, qui eut lieu en 1921, Milhaud explorera à deux reprises le sujet de l'Homme primitif. Son autre ballet intitulé *La Création du monde* dépeint la genèse à partir d'un argument de Blaise Cendrars, qui repose sur les légendes et les mythes africains puisés dans son *Anthologie nègre* (1921). Quant à la *Cantate pour l'inauguration du Musée de l'Homme* (1937), c'est sur un poème de Robert Desnos que Milhaud composa la musique destinée à souligner l'ouverture de ce nouveau musée réunissant les remarquables collections ethnographiques autrefois conservées dans le vétuste musée du Trocadéro. Présentée sous forme de récit, l'œuvre retrace l'aventure humaine depuis la création de l'Homme et ses découvertes de la vie terrestre jusqu'à son rapport avec la société.

Une étude menée sur ces trois œuvres révèle que Milhaud structure l'ensemble de ses matériaux compositionnels dans des proportions semblables qui respectent les règles de la symétrie, à l'instar des lois naturelles de la physiologie humaine. Cette communication a donc pour objet de démontrer comment la notion de symétrie caractérise ces compositions qui ont comme dénominateur commun la naissance de l'Homme. En lien avec le contenu dramatique du texte, nous présenterons ainsi une étude formelle de ce triptyque aux composantes qui convergent vers le centre. Aussi, cette étude tente-t-elle de dévoiler le code de Milhaud régissant sa démarche compositionnelle lorsque l'Homme occupe le cœur de l'œuvre.

Détentrice d'un doctorat en analyse musicale de l'Université McGill, **Jacinthe Harbec** est professeure titulaire à l'Université de Sherbrooke où elle enseigne l'écriture et l'analyse depuis 1992. Elle mène ses travaux de recherche dans les domaines du langage et de l'esthétique de la musique française du début du XX^e siècle. Dans ce champ de spécialisation, elle a publié plusieurs articles et est co-auteure d'un *Catalogue des œuvres de Henri Collet*. En plus des sujets portant sur la musique des femmes, elle manifeste un vif intérêt pour la musique de scène. Dans ses communications et publications sur les ballets *Parade* de Satie, *L'Homme et son désir* et *La Création du monde* de Milhaud, *Skating Rink* et *Le Cantique des cantiques* d'Honegger ainsi que *Les Mariés de la tour Eiffel* du « Groupe des Six », elle adopte une approche interdisciplinaire entre les différentes formes artistiques, à savoir la musique, la danse, l'art visuel et la littérature. Les résultats de ses travaux ont fait l'objet de plusieurs conférences prononcées au Canada, aux États-Unis, en France et en Allemagne.

14h45

Pause café

15h15

Milhaud et l'expérimentation vocale : Un innovateur malgré lui?

Pascal Lécroart, Université de Franche-Comté

On sait combien la voix a représenté, pour la modernité musicale du XX^e siècle, un terrain d'exploration et de renouvellement fructueux, depuis l'invention du *sprechgesang* par Schoenberg, jusqu'aux expérimentations sonores protéiformes qui culmineront dans les œuvres de Ligeti, Nono, Berio ou Stockhausen dans les années 60. L'enjeu de la communication sera de se demander quelle place attribuer à Darius Milhaud, compositeur français considéré comme le plus avant-gardiste de sa génération, dans ce renouvellement de l'approche de la voix en musique, au-delà du traditionnel antagonisme voix parlée non musicale / voix parlée musicale. Si, dès 1915, il a incontestablement inventé, avec *Les Choéphores*, une forme de déclamation inédite, n'est-ce pas avant tout pour répondre aux injonctions de son collaborateur Paul Claudel? En quoi son œuvre propre peut-elle vraiment être associée à la nouvelle approche de la voix dans la musique du XX^e siècle? La communication tentera de cerner cette part en s'intéressant à une œuvre méconnue du compositeur : *La Mort du tyran*.

Pascal Lécroart est maître de conférences en lettres modernes à l'Université de Franche-Comté et membre du Centre Jacques-Petit (E.A. 3187). Spécialiste du rapport de Paul Claudel à la musique, il

intervient dans les sections lettres et arts du spectacle de l'Université de Franche-Comté sur l'histoire de l'opéra et sur les formes d'alliance entre littérature, théâtre et musique.

Principales publications : *Paul Claudel et la rénovation du drame musical* (Mardaga, 2004), *Jeanne d'Arc au bûcher de Paul Claudel et Arthur Honegger* (en collaboration avec Huguette Calmel, Éditions Papillon, 2004), *Correspondance musicale de Paul Claudel* (Éditions Papillon, 2007), *Ida Rubinstein, une utopie de la synthèse des arts à l'épreuve de la scène* (textes rassemblés sous sa direction, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 2008), *Claudel politique* (textes rassemblés sous sa direction, Lons-le-Saunier, Aréopage, 2009).

15h55

Milhaud et ses sources provençales : Procédés et contexte

Marie-Noëlle Lavoie, Université de Montréal

L'attachement de Milhaud à sa Provence natale est bien connu et s'est manifesté dans sa production sous forme d'hommage à des figures notoires, comme dans le *Premier Quatuor à cordes* (1912), dédié à la mémoire de Cézanne, et *La Branche des oiseaux* (1958-59), ballet commémorant le centenaire de la publication de *Mireille* par Mistral, ou encore à travers un cadre narratif, comme dans l'opéra *Les Malheurs d'Orphée* (1924), dont l'action se situe en Camargue. Si on reconnaît que certaines œuvres sont teintées par son héritage provençal, on a cependant peu discuté des références musicales directes qui s'y rattachent.

Dans cette communication, je m'intéresse aux sources provençales utilisées par Milhaud en considérant l'emprunt non seulement comme procédé compositionnel, mais également comme vecteur d'affirmation identitaire. Dans un premier temps, l'analyse des nombreuses citations du compositeur d'origine aixoise André Campra (1660-1744) qui émaillent la *Suite provençale* (1936) de Milhaud mettra en lumière l'utilisation de stratégies compositionnelles originales telles le découpage/ajout/montage et l'accumulation conclusive, de même que l'interaction subtile entre matériaux préexistants, allusions folkloriques et thèmes originaux. Au-delà des procédés compositionnels, les emprunts dans la *Suite provençale* amorcent chez Milhaud une période de valorisation active des traditions musicales régionales, qui doit être mise en parallèle avec les nombreuses initiatives politiques pour la promotion du folklore en France durant la deuxième moitié des années 30. Pour le compositeur, le recours à des sources musicales provençales soulève la problématique suivante : exprimer l'attachement à un patrimoine régional, sans être confiné à une étiquette locale. Cette problématique est représentative des enjeux entourant les rapports entre centre et périphérie, nation et région, qui préoccupent la France à cette période.

Marie-Noëlle Lavoie termine un doctorat en musicologie à l'Université de Montréal avec une thèse consacrée aux emprunts et leurs rapports à l'identité dans l'œuvre de Darius Milhaud, menée sous la direction de François de Médicis. Outre ses travaux sur Milhaud (*Cahiers du GRAM*, à paraître; *Symétrie* 2009; Éditions Nota Bene, 2007; Presses de l'Université de Montréal, 2006) ses publications portent également sur le périodique *La Revue musicale* (RILM, 2009) et les liens entre surréalisme et musique (*Cahiers de la SQRM*, 2001). Elle se spécialise dans la musique et la presse musicale française du premier XX^e siècle, les rapports entre musique et littérature, les procédés compositionnels d'emprunt et les questions de représentation et d'identité culturelles.

Le portrait urbain dans la musique instrumentale de Milhaud

Jens Rosteck, Nice

Vers le milieu des années cinquante et après avoir achevé son cycle de douze grandes symphonies ainsi que toute une série de concertos, de concertinos et de divertissements divers, Milhaud se dirige, avec plus de liberté créatrice, vers un nouveau type de musique instrumentale. Tout en poursuivant ses genres de prédilection (musique pour deux pianos, sérénades pour orchestre de chambre, suites thématiques), il s'éloigne désormais des formes traditionnelles ou établies (telles que la « symphonie-minute », créée par lui-même après 1920, ou les adaptations de ses propres musiques de scène et de cinéma après 1935) afin d'ouvrir la voie au portrait urbain. Contrairement aux œuvres des décennies précédentes (*Carnaval de Londres*, *Carnaval d'Aix*, *Carnaval à la Nouvelle Orléans*, *Mills fanfare*, *Kentuckiana*, *Le Bal martiniquais* ou encore sa Symphonie dite *Rhodanienne*) qui représentent soit des compositions dérivées, soit des pièces d'occasion, soit des exemples de musique à programme, au sens large du terme, où la désignation topographique ou les paysages évoqués ne jouent qu'un rôle purement illustratif (ou suggestif), les villes elles-mêmes arrivent maintenant au centre d'intérêt, et elles figurent aussi de façon plus accentuée aux titres de ses nouvelles compositions.

Paris, une suite en six mouvements qui existe en deux versions (pour quatre pianos et, beaucoup plus tard, pour orchestre), propose ainsi un éventail de sept portraits différents des quartiers variés de la capitale française (dont l'importance cruciale pour la création et l'esthétique de Milhaud n'est plus à prouver) où elle fait allusion explicite aux attractions de cette dernière : les bateaux-mouches, la Tour Eiffel.

Dans son *Aspen Sérénade*, où domine une distribution transparente de neuf instruments solistes seulement, Milhaud attribue, de manière tout à fait ludique, les lettres initiales de ses cinq mouvements directement aux lettres qui composent le nom de cette petite ville américaine du Colorado, haut lieu de la musique contemporaine.

Sa *Musique pour Graz*, quant à elle, fait partie de ce « cycle urbain » beaucoup plus expérimental du troisième tiers de sa vie. Aucun prétexte programmatique ne subsiste ici et les parties délibérément aléatoires avec leur multitude de tempi différents superposés, notamment dans le troisième mouvement, permettent au compositeur de s'approcher d'une nouvelle forme de musique « abstraite » et « absolue »; quoique étonnamment libre en apparence, elle reste extrêmement « construite » et calculée.

Or, les caractéristiques de ces villes ou métropoles dessinées par Milhaud musicalement, leurs connotations spécifiques et leurs topographies individuelles y sont-elles toujours détectables et retrouvables à juste titre ?

Jens Rosteck, né en 1962 à Hameln (Allemagne), est musicologue, chercheur en littérature, écrivain et pianiste. Docteur ès lettres et Maître des arts, il vit, travaille et publie depuis 1990 en France. Après ses études à Berlin (Freie Universität), il se spécialise dans l'univers esthétique français de la première moitié du XX^e siècle. Ainsi, sa maîtrise (1989) traite la polytonalité et la structure de la musique de chambre chez Darius Milhaud, et il achève son doctorat en musicologie (1993) à propos de la collaboration entre Milhaud et Paul Claudel (notamment *L'Orestie d'Eschyle* et *Christophe Colomb*).

Il poursuit ses recherches parisiennes auprès de la Maison des Sciences de l'Homme comme titulaire d'une bourse post-doctorale. Entre 1990 et 2002, il participe aux colloques internationaux en tant que spécialiste du Groupe des Six et de la musique française de l'entre-deux-guerres. Pour les grandes encyclopédies et dictionnaires musicologiques européens, il rédige des articles relatifs à la musique et à la littérature française. Il enseigne aux Universités d'Osnabrück, d'Aix-en-Chapelle et de Paris IV (Sorbonne), dirige des stages pluridisciplinaires, se trouve parmi les co-fondateurs du Conservatoire franco-allemand *Entr'Arts* à Paris (1997) et conçoit des spectacles musicaux-littéraires.

Résidant depuis 2002 à Nice, où il a contribué aux programmes de l'Orchestre Philharmonique, il est l'auteur de huit livres : une étude sur les opéras de Claudel et Milhaud (1995), une double biographie de Kurt Weill et Lotte Lenya (1999, rééditée en 2005) et une monographie sur Oscar Wilde et la France (2000). Depuis, il a publié une double biographie sur Jane et Paul Bowles (2005), une monographie sur Bob Dylan (2006) et une histoire culturelle de la Riviera française (2007). Son nouvel ouvrage, une biographie sur Hans Werner Henze, vient de paraître (2009).

En 2007, il fut boursier de la Villa Aurora à Pacific Palisades (Californie) et en 2009 il a reçu une bourse de la Fondation Paul Sacher à Bâle (Suisse).

Marie-Noëlle Lavoie et Jacinthe Harbec tiennent à remercier chaleureusement les personnes suivantes pour le soutien qu'elles leur ont apporté dans l'organisation de cette journée :

Michel Duchesneau, professeur agrégé de musicologie et directeur de l'OICCM

François de Médicis, professeur agrégé de musicologie

Ariane Couture, coordonnatrice de l'OICCM

Sébastien Leblanc-Proulx, coordonnateur LIAM-LMHS

Amélie Pigeon, conceptrice de la page couverture



Observatoire international
de la création et
des cultures musicales